

PesquisAtor n. 2/2013 – VERSÃO EM TESTE – Favor não Descarregar

Um ator e dois encontros: teatro e cinema

Rafael Conde

Resumo: o artigo investiga as aproximações e especificidades do trabalho do ator no teatro e no cinema. A partir da ideia do encontro no *plateau* do filme e da peça, e testa conceitos como presença, rastro e espaço para problematizar o ator como elo principal entre os dois campos.

Palavras-chave: ator; teatro; cinema; encenação.

Abstract: this paper investigates the similarities and specificities of the actor's work both in theater and film. From the idea of the meeting on the plateau/set of the movie and the play, concepts such as presence, trace and space are tested to problematize the actor as the main link between the two fields.

Keywords: actor, theater, movie, staging.

Aqui, eles se sentem como em exílio. Em exílio não somente do palco, mas também deles mesmos. Porque sua ação, a ação viva de seus corpos vivos, lá, sobre a tela do cinema, não existe mais: é apenas sua imagem, apreendida em um instante, em um gesto, numa expressão, que se agita e desaparece.

Luigi Pirandello¹

A grande maioria dos filmes ainda guarda algum tipo de herança da representação teatral. Os filmes que assistimos no cinema, na televisão, expostos nas estantes das locadoras, baixados

¹ “Here they feel as though they were in exile. In exile not only from the stage but also, in a sense, from themselves. Because their action, the live action of their live bodies, there, on the screen of the cinematograph, no longer exists: it is their image alone, caught in a moment, in a gesture, an expression, that flickers and disappears.” (PIRANDELLO, 2005. p. 68)

da *Internet*, são filmes que se apresentam por meio do trabalho de atores que encarnam personagens e conduzem ações, e traduzem em imagens uma história ou uma experiência para ser compartilhada com o público, em diversas possibilidades de construção ou desconstrução do drama. Mesmo que pensemos os filmes documentários em sua forma particular de trabalhar os personagens, nele estará presente uma maneira de compor à cena, de presentificar uma ação em um espaço, em torno de histórias ou experiências associadas ao mundo real, a serem apresentadas mais uma vez. Podemos também pensar filmes que abram mão da presença física de um ator em cena; ou quando a figura humana está presente, mas não tem nenhuma função dramática específica, tornando-se mais um elemento de composição de paisagem. No cinema, dispomos dessa peculiaridade de encenar com a paisagem, dramatizá-la por meio de tensionamento do tempo que se contempla a espontaneidade de um acontecimento da natureza ou um cenário em ruínas, por exemplo. Mesmo em uma abstração fílmica formal, um experimento estético com a câmera, um exercício não figurativo, em uma forma de cinema expandido, traz uma referência teatral em seu projeto não mimético de encenação, testando a presença por meio de uma performance de “formas plásticas puras”, abordando novas possibilidades de encontro com o espectador, apresentando-se, no mínimo, como negação de um modo narrativo de representação. Podemos ir adiante e pensar essa aproximação em um filme de efeitos especiais, com atores virtuais, e nas tramas dos videogames. Esses novos meios e formas narrativas, não raro, apropriam-se de processos representativos de cena. Muitos filmes construídos total ou parcialmente com efeitos de computação, filmes de animação, com seres “atores” virtuais, são feitos pela captura – ou simples estudo – de movimentos e expressões humanas reais, guardando referências a algum tipo de representação pré-existente.

Observada essa aproximação, a discussão sobre parentescos e atritos entre o teatro e o cinema, sobre seus recursos artísticos e procedimentos cotidianos, resgata uma história com caminhos fecundos para pensarmos a prática desses dois campos artísticos e problematizá-los, para poder pensar novos caminhos para o ator. O mais importante, ao justificar um projeto de cena cinematográfica retomando essa experiência de aproximação, é chamar atenção do encenador para habilidades e procedimentos comuns dentro de um projeto de realização e valorizar seu processo a partir do momento de encontro no *set*, o *plateau*² do filme. Esse

² O termo inglês *set* é comumente traduzido como: cenário, conjunto, jogo, série, configuração, aparelho, solidificação. O *set* do filme é conhecido também no Brasil como platô, do termo francês *plateau* e que, segundo o dicionário Larousse, significa: palco de teatro, estúdio de cinema ou televisão, local dos

parentesco e suas reações podem ajudar a pensar novos modos de operar relações entre os atores, ações e o espaço; criar uma cena e fazê-la interagir afinadamente com o aparato do cinema – o “olhar intermediador” da câmera fragmentando e antecipando a articulação e montagem das cenas³. As formas do encenador dispor do ator, do cenário e da paisagem visual e sonora para criar a imagem do filme determinam procedimentos específicos e importantes em diferentes possibilidades de lançar o olhar criador sobre a cena, interagindo conscientemente ou não com procedimentos “teatrais”, ou buscando uma especificidade documental – “marca do nascimento do cinema e a condição de sua invenção”, como nos lembra Jean-Louis Comolli⁴.

Nesse contexto, três questões importantes são propostas para agrupar o processo de testar aproximações e especificidades do ator entre o teatro e o cinema: a poética da cena, ou uma subjetividade, que desenha um projeto de cena e estabelece um “plano geral” sobre o universo da história, determinando um modo de representação específico e uma dramaturgia a guiar o caminho do jogo de cena; depois, a questão da presença viva no “*plateau*” do filme e da peça, para buscar nesses dois momentos presentes e efêmeros, entre a contribuição do acaso e do planejado, a efetivação de um material cênico; e terceiro, as questões relacionadas com o cenário como elemento definidor de uma especificidade de procedimentos e modos de representação entre as áreas.

1. Um projeto de cena

Para a introdução às essas questões, tomo como referência a prática de dois realizadores que testam fronteiras em suas obras e colocam questões importantes para o entendimento do exercício do cinema e do teatro. Tanto Peter Brook quanto Andrei Tarkovski trabalham seus campos como processos híbridos, em constante atrito com a busca da originalidade do jogo e, principalmente, com as formas de interagir com a possibilidade de construção de histórias e personagens, de estabelecer conflitos, através de visões cênicas bem particulares. Diante do universo amplo dos modos de representação do filme e do espetáculo teatral, a justificativa de minha escolha parte primeiramente de uma experiência pessoal, de um estado de encantamento cenários e performance dos atores.

³ *Intermediary gaze* em André Gaudreault – o olhar intermediador da câmera, entre a cena e o espectador. (GAUDREULT, 2009. p. 94)

⁴ “(...)Em sua parte documentária – que é a marca de seu nascimento e a condição de sua invenção –, o cinema nada faz além de abrir o diafragma de uma lente, a sensibilidade de uma emulsão, a duração de uma exposição, o tempo de uma passagem, à presença luminosa do outro, mais ou menos – toda a questão está nessa gradação –, desse outro que vem à câmera tanto quanto ela vem a ele.” (COMOLLI, 2008. p.13)

de aprendiz diante da obra dos dois realizadores. Peter Brook, com sua peça *Tierno Bokar*⁵, presenciada no Festival de Teatro de Belo Horizonte, quando o narrador africano Sotigui Koiaté, com seu gesto, nos fazia esquecer, ou tornar relativo o sentido exato das palavras, nos permitindo ignorar as legendas, para nos abstrair na musicalidade e visualidade da cena para nos transportar diretamente para uma pequena aldeia africana. Tarkovski, pela imaterialidade de seus filmes, o prazer em sempre revê-los e atualizá-los, constantemente intrigado pela habilidade do encenador, aquela qualidade impalpável do magicar, de despertar nos filmes e em nós um clima místico, transcendente, fazendo conviver na tela a realidade da paisagem com o drama interior dos personagens.

Na abertura do livro *O Teatro e Seu Espaço*, Peter Brook, apresenta aquela conhecida passagem que define a aparente simplicidade fundadora do teatro: “Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço vazio enquanto outro o observa, e isso é suficiente para criar uma ação cênica” (BROOK, 1980. p. 1). Nesse encontro mínimo, Brook apresenta os principais elementos que determinam uma forma de entender o espaço do palco e seu magicar, o princípio mínimo de interlocução com uma poética cênica ou de estabelecimento de um estilo particular de jogar o jogo. Nessa encenação mínima já encontramos os três eixos da construção do espetáculo teatral: o olhar que cria – o “eu” que propõe a cena –, a cena presente, e o espectador que a testemunha e legitima. Se trouxéssemos essa ação cênica mínima para o campo da encenação do cinema, bastaria colocar entre esse olhar presente e a cena, o aparato da câmera, a registrar a ação e criar um “filme mínimo”: posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um *set* nu..., pois, se um homem atravessa esse espaço, eu registro a cena com um simples aparelho celular e a disponibilizo para alguém via internet, por exemplo, isso é o suficiente para criar um filme. No entanto, veremos que no cinema, essa ação cênica mínima ainda pode ser problematizada pela ausência do ator, e que, uma ação cênica mínima no cinema não se apresenta necessariamente através dos mesmos elementos da representação.

Andrei Tarkovski, no seu livro *Esculpir o Tempo*, introduz sua prática particular falando de um diálogo poético a ser estabelecido com a *mise-en-scène*, entre uma simples intriga ou proposta de drama e uma forma plástica pura, e de outra objetividade entre o realismo da representação com os atores no cenário e objetivo de um conflito ou drama pretendido. Ele coloca:

⁵ Apresentada na sétima edição do Festival Internacional de Belo Horizonte – FIT-BH, entre os dias 27 e 30 de agosto de 2004.

“(...) é extremamente importante, (...) que a *mise-en-scène*, em vez de ilustrar alguma ideia, exprima a vida – o caráter dos personagens e seu estado psicológico. Seu objetivo não deve reduzir-se a uma elaboração do significado de um diálogo ou de uma sequência de cenas. Sua função é surpreender-nos pela autenticidade das ações e pela beleza e profundidade das imagens artísticas – e não através da ilustração por demais óbvia do seu significado.” (TARKOVSKI, 1998. p. 23).

O nível de comprometimento com uma poética, as relações subjetivas que o realizador estabelece com as maneiras de encenar, determinam uma plataforma de práticas de abordagem da sua construção no local da cena, maneiras de fazer que se moldam por essa poética – uma forma de drama também – e uma estrutura, objetivada mais uma vez nas maneiras que o realizador fragmenta a cena, articula na montagem essas “tomadas” de ações feitas imagens e sons, e estabelece uma relação com os procedimentos de preparação desses fragmentos, através da repetição – das várias tomadas da mesma cena ou do ensaio de cada cena antes da presença da câmera, por exemplo – e do acúmulo, registrando essa cena sob vários ângulos para uma seleção posterior, ou improvisando-a, acumulando as diferentes formas em que a ação se “deixa apresentar” para a câmera ou ainda, no registro documental de uma ação qualquer, na manipulação de imagens de arquivo.

O encenador-realizador, diretor de teatro e de cinema experimentam essas histórias e suas poéticas a partir de domínios práticos específicos. Mas antes desse momento prático no *plateau*, palco ou *set*, o diretor e o encenador já se colocam como um “contador de histórias” – entre aquele marinheiro comerciante e o camponês sedentário de que fala Walter Benjamin⁶, a quem pertence o dom, não só de ter vivenciado, mas de saber transmiti-las. Mesmo em um mundo destituído da tradição da oralidade perdida – a necessidade primeira de se posicionar diante da banalização e do excesso de hoje –, das verdades e buscas, na poética dos mitos em Joseph Campbell “...quer escutemos, com desinteressado deleite, a arenga (semelhante a um sonho) de algum feiticeiro de olhos avermelhados do Congo, ou leiamos, com enlevo cultivado, sutis traduções dos sonetos do místico Lao-tse...” (CAMPBELL, 2008. p. 15), são eles, os encenadores, diretores, realizadores contemporâneos que transmitem sempre uma “experiência” e a reinventam através dos personagens, no palco e nas imagens. Experimentar essas práticas, a vocação ancestral do homem em narrar, representar e perpetuar sua existência, através da

⁶ Benjamin, 1994. p. 199

construção ou desconstrução dessas histórias, podemos considerar, é o primeiro lugar de encontro do cinema com o teatro pensado aqui.

Na cena do cinema, entre o gesto “ação” e o gesto “corta” do diretor, nesse espaço presente, mágico e fragmentário do filme, a ser transformado sempre em espaço de uma ação passada, encontramos o “raciocínio poético”, inerente ao artista, de que fala Tarkovski: “raciocínio este que, estando mais próximo da vida, seria mais apropriado às narrativas do que a dramaturgia tradicional, que há anos determinam a forma de expressão do conflito dramático” (TARKOVSKI, 1998. p. 17). Enquanto na cena do teatro, Peter Brook retoma essa poética sob a forma de encontro, construída sobre a importância de partilha de um momento vivo e sempre tornado presente: “aquele momento único e irrepetível em que uma porta se abre e nossa visão se transforma” (BROOK, 2000. p. 81).

Tarkovski defende a necessidade de reconhecer na encenação fílmica uma especificidade que a liberte das estruturas narrativas parasitárias, se referindo ao cinema hegemônico, e particularmente das estruturas dos filmes de intriga, herdadas principalmente do teatro melodramático. Aqui, o diretor de cinema, ao confrontar seu projeto de cena com essa dramaturgia dominante, se solidariza com o diretor de teatro Peter Brook, lembrando na possibilidade do filme, apesar da presença do olhar intermediador da câmera entre “presenças”, instaurar um gesto comum de resistência, e autoria. Nessa tentativa de traçar especificidades, o “palco nu” de Peter Brook se aproxima das “articulações poéticas” de Tarkovski que completa: a tentativa de adaptar as características de outras formas de arte ao cinema sempre privará o filme de sua especificidade cinematográfica, e tornará mais difícil lidar com o material de uma maneira que permita a utilização dos poderosos recursos do cinema como arte autônoma. Acima de tudo, porém, tal procedimento cria uma barreira entre o autor do filme e a vida. (BROOK, 2000. p. 21)

Nesse embate particular, notamos que os encenadores acabam propondo um novo espaço em comum entre as duas artes: o lugar de uma imersão livre no universo da imaginação e da poesia, livrando o cinema e o teatro das amarras das intrigas e das narrativas tradicionais, libertando suas práticas do naturalismo, quase sempre associado ao espetáculo comercial.

O projeto de encenação apresentado por Tarkovski e Brook para suas práticas é apenas uma das possibilidades do magiar nesses dois campos. Cada realizador desenha seu próprio projeto, pensa um drama, se submete a um tipo de aparato, desenha as maneiras possíveis de chegar e se relacionar com um público, e estabelece os procedimentos adequados ao jogo para

presentificar a sua história e experiência.

O entendimento de uma especificidade narrativa no cinema – seu gesto original ou sua autonomia – passa por diferentes procuras que, historicamente, determinaram estilos impressos no ato de sua encenação, no embate entre um jogo-de-cena e um jogo-de-câmera. Jogo este moldado pela subjetividade do olhar do seu agente e pela construção ou desconstrução narrativa na instauração de um conflito, nas diversas maneiras de se relacionar com a poética da cena. Para Tarkovski, essa autonomia ou especificidade seria algo como uma nuvem, “algo amorfo, vago, sem nenhuma estrutura ou organização” (TARKOVSKI, 1998. p. 21), nas suas palavras. Seria o embate entre a memória de momentos vivenciados, a utilização dos recursos poderosos do cinema e as qualidades essenciais de um conflito de ideias e ações. Esse longo processo, ainda em curso, encontraria na poesia, nas associações poéticas como consciência do mundo, a lógica da articulação de imagens, uma visão abstrata de ordem desvinculando-se da herança da dramaturgia tradicional e do automatismo fotográfico inaugural, fundando a tensão primeira do cinema como arte autônoma. Da mesma forma, como ilustração, poderíamos encontrar uma particularidade dessa autonomia – uma autoria e uma poética – na estrutura do sonho em Buñuel, na construção do suspense em Hitchcock, na montagem intelectual em Eisenstein, no risco do real em Jean-Louis Comolli e diversas outras subjetividades e poéticas de abordagem da encenação no cinema.

2. A cena viva

No livro *A Personagem de ficção* (CANDIDO, 2002), quatro autores – Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Salles Gomes – se lançam, cada qual em seu campo de estudo – literatura, teatro e cinema – a delimitar ou aproximar, pela ficção, os entrecruzamentos desses territórios e suas possibilidades narrativas. E lembram um primeiro elemento de aproximação entre teatro e cinema: a personagem.

Antonio Candido coloca:

“Em termos lógicos e ontológicos, a ficção define-se nitidamente como tal, independente das personagens. Todavia, o critério revelador mais óbvio é o epistemológico, através da personagem, mercê da qual se patenteia – às vezes mesmo por meio de um discurso especificamente fictício – a estrutura peculiar da literatura imaginária. Razões mais intimamente “poetológicas” mostram que a personagem realmente constitui a ficção.” (CANDIDO, 2002. p. 27).

Candido prossegue sua reflexão aprofundando um pouco mais as possibilidades narrativas

de criação do personagem:

“A descrição de uma paisagem, de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente ‘prosa de arte’. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal (...) se ‘animam’ e se humanizam através da imaginação pessoal.” (CANDIDO, 2002. p. 27).

Logo após, para delimitar melhor a distinção da personagem no teatro, cinema e literatura, Paulo Emílio Salles Gomes, de maneira bem objetiva, introduz um terceiro elemento que, mais uma vez, aproxima de maneira especial, cinema e teatro: o ator.

“(...) podemos, pois inicialmente, e sem abuso excessivo, definir o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado. Teatro romanceado, porque, como no teatro, ou melhor no espetáculo teatral, temos as personagens da ação encarnadas em atores. Graças porém aos recursos narrativos do cinema, tais personagens ‘no corpo do ator’ adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente as das personagens do romance. Romance teatralizado, porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance. É a mesma definição diversamente formulada.” (CANDIDO, 2002. p. 106).

O romance e o cinema transportam, de fato, as personagens diretamente para os locais de suas histórias, personagens imaginados na literatura e corporificados em atores no cinema. Personagem imaginário na literatura dado que intermediado por palavras e o real no cinema, haja vista, o caráter de “documento” da imagem, que atesta uma presença sempre passada. Por sua vez, no teatro, no lugar da história, a personagem é parte de um encontro, palco-lugar imaginário, criado pelo pacto entre presença de ator e público, aqui e agora. Como citado no mesmo ensaio: “(...) tanto o romance ‘e o filme’ como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator” (CANDIDO, 2002. p. 84).

Sobre essas habilidades distintas de materialização de uma cena, não podemos esquecer a possibilidade “real” do gesto do ator no teatro transportar o espectador para o lugar das histórias, fazendo frente à possibilidade privilegiada da presença “real” do ator no local da sua ação no cinema. Basta nos lembrar da arenga de Sotigui Koiaté, que com sua voz e presença nos fazia transportar, do espaço físico limitado de um palco mineiro, para as planícies em conflito religioso na África.

Mesmo assim, com a separação imposta por dois tipos de “real” e “presença” podemos falar de um lugar em comum das práticas artísticas do teatro e do cinema no trabalho do ator,

vivenciando diferentes formas de encontro, no espaço dramatizado pelo cenário ou paisagem. Espaço em suas várias concepções teatrais: imaginário, palco nu, naturalista, espaço-mundo no teatro, lugar das histórias, dos personagens e dos atores, “espaço dos encontros impossíveis”⁷ na definição encontrada pelo produtor inglês diante do aparente deslocamento da encenação da peça *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, em 2002, no palco do *Shakespeare’s Globe Theatre*, em Londres. No cinema, espaço também imaginário, porém moldado por uma qualidade particular: uma mobilidade real, perpassada pela “impressão de realidade”⁸ como quer a encenação documentária, que leva o espectador ao local mesmo da cena, presentificada em uma materialidade fílmica. Unidos como heterotopias, no corpo do ator e nas formas de construir personagens, o palco e a tela – assim como o livro –, vão se abrir para problemáticas distintas lembradas pelo seu suporte.⁹

André Gaudreault, no estudo *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema* (GAULDREULT, 2009), aprofundando sua abordagem sobre as diferentes vozes e formas narrativas presente no cinema, encontra no termo “mostração” *monstration* a ligação maior entre a prática do teatro e do cinema. Os dois campos mais “mostram” – *diegesis mimética* – do que “falam” – *diegesis não-mimética* – as histórias. Esse partilhamento de modos de comunicar, no entanto, estaria presente somente até uma etapa do processo de feitura desses campos, naquele exato momento do palco e do *set*, quando os modos narrativos do teatro e do cinema se encontram nos personagens em ação, presentificados por atores, quando a cena se “mostra” pela ação dos personagens que mais se prestam a agir do que falar as desventuras às quais estão sujeitos. Para o autor a possibilidade de diálogo entre as práticas se encerra aí, no momento da cena, nesse gesto do *putting in place*. A mostração, essa

⁷ *Romeu & Julieta: Shakespeare Para Inglês Ver*. Registro da Peça com direção de Gabriel Vilela, e *Making-of* em DVD. 2007.

⁸ Impressão de realidade é, como coloca Jacques Aumont (AUMONT, 1993. p. 110), uma propriedade do cinema que faz com que o espectador esteja mais investido de forma psicológica na imagem. Ismail Xavier (Xavier, 2005. p. 18) lembra que, “se já é um facto tradicional a celebração do ‘realismo’ da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal da imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento”, de onde deriva uma forte impressão de mundo real na tela.

⁹ André Gaudreault coloca: “Cinema shares with the novel a ‘prerecorded’ structure that confronts the auditor with a *fait accompli*, while the theatre unfolds in the present. It is also true that the novel and the cinema, the former more so than the latter, can throw off the spatio-temporal constraints to which theatrical discourse is inescapably bound. Both also depend for their transmission on a solid and uniform physical medium, the book and the reel of film, something that assures them a durability that is irremediably denied, in its fleetingness, to the theatre.” (GAULDREULT, 2009. p. 21)

operação comum, se realiza apenas nesse momento, na constante re-presentificação viva e atualizada da cena no teatro, enquanto no filme, essa operação se encerra no momento presente na filmagem, a cena uma vez presentificada que se encena pela via do olhar/câmera do encenador que a torna futuro no encontro com o dispositivo, câmera, em outro gesto, agora puramente cinematográfico, do *putting in frame*, fazendo sempre dessa mostração, no filme, uma ação presente no *set* para ser sempre – já acontecida – no seu suporte material.

Lembrar dessa operação em comum, o instante do trabalho do filme, quando o ensaio e o acaso presentes no jogo-de-câmera do filme se encontra com o ensaio e o acaso do jogo partilhado com um jogo-de-cena teatral, em suas diversas formas, reforça a importância de se instrumentalizar a ação presentificada no espaço mesmo da cena e estabelecer especificidades e aproximações no conhecimento da prática dos dois campos. É esse instante em que o *putting in place* e o *putting in frame* encontra aquele “momento do risco, da surpresa, do inesperado, do incontável, o momento da possível ‘fala’ do mundo”¹⁰, e que dá um corpo ao material bruto, constituído agora de fragmentos de cena em ações passadas, um material fílmico bruto a ser trabalhado num outro estágio encenatório de montagem *putting in sequence*, na definição de Gaudreault.¹¹

A proposta de pensar um encontro de procedimentos comuns do cinema com o teatro, a partir do ator no personagem e nas variadas possibilidades dramatúrgicas ou modos de representação – no momento e espaço da construção da cena, ou de forma mais abrangente, nas possibilidades de se construir ou desconstruir as “intrigas”, reforça, ao mesmo tempo, as diferenciações marcantes entre essas práticas, resumidas nos limites entre a “presença” e a “intermediação técnica”, que temos de considerar.

¹⁰ Jacques Aumont no seu livro sobre encenação no cinema, referenciando Eric Rohmer: “O filme ‘documenta’ a sua filmagem, porque a filmagem é o verdadeiro momento da sua criação: o momento do risco, da surpresa, do inesperado, do incontável, o momento da possível ‘fala’ do mundo, o momento em que o real tem a possibilidade de passar, não se sabe como, através das malhas do cálculo”. (AUMONT, 2006. p. 121)

¹¹ Gaudreault apresenta três campos de atividades na feitura do filme: 1. “Sistema profílmico”, que corresponderia ao *putting in place* e estaria relacionado com a *mise-en-scène*, no sentido literal e com sua raiz teatral; 2. “Sistema de filmagem”, que corresponderia ao *putting in frame*, que envolveria as atividades relacionadas ao aparato do cinema e seus procedimentos de filmagem: movimentos de câmera, enquadramento etc.; 3. “Sistema de manipulação das imagens registradas”, que corresponderia à montagem ou ao “*putting in sequence*”. Sendo esse último sistema, o da montagem, a voz narrativa específica do cinema.

3. A presença e o espaço

O pioneiro Georges Méliès, célebre ilusionista e homem do teatro de variedades, era um dos convidados na sessão inaugural de exibição das “fotografias animadas” produzidas pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière, em Paris, em 1895. Diante da projeção do filme de curta duração *O Lanche do Bebê*, ao contrário da maioria dos espectadores ali maravilhados com a reprodução “viva” de um acontecimento cotidiano, Méliès não se interessou tanto pela encenação do bucólico café da manhã de uma família, nos jardins de uma mansão. A câmera, frontal à cena, registrava sem cortes a ação cênica, num plano fixo de pouco mais de um minuto, dentro das limitações de linguagem da época. Segundo Méliès, o que havia de novo, de fascinante na tela, não seria aquela simples encenação, aquele “teatro filmado” que ele e os homens da época conheciam bem, mas sim, algo que acontecia logo atrás. O que havia lhe impressionado verdadeiramente seriam “as folhas que se movem” no fundo do enquadramento. Pois aí estaria a novidade, e a maior potencialidade do cinema, afirmaria Georges Méliès. Como colocam os estudiosos, o que mais impressionava o público nessas primeiras exibições era o que, nos filmes, eram considerados imprevistos da filmagem: o vapor saindo da chaminé da locomotiva, as ondas do mar, a poeira levantada por uma demolição.¹² Ismail Xavier, no seu estudo sobre a encenação cinematográfica, ao comentar essa mesma passagem, resume bem a novidade surgida com o filme: a percepção da “totalidade dramática da imagem” como elemento essencial ao campo do cinema. Ele coloca:

“É este movimento que atesta a força do cinema como captação do efêmero, do fugidio, do que não se repete. “(...) No teatro, tínhamos um “pano de fundo” com o jardim desenhado. No cinema, a imagem toda está solidária em seu fluxo temporal, e o ponto singular a destacar são essas folhas ao vento, testemunho de que o específico do cinema é essa nova percepção do mundo. (...) O olho de Méliès, espectador, foi atento ao todo da imagem – por isto mesmo a fez imagem em sentido pleno – e captou o que não estava atrelado ao encadeamento das ações, ao pequeno teatro da família à mesa”. (XAVIER, 2005. p. 193)

Méliès era um artista do palco, um mágico que se impressionou pelas potencialidades do cinema como um instrumento da própria mágica, suas possibilidades de ilusão e recursos a favor da fantasia e da fábula. Porém, o mais importante nessa passagem foi perceber a potência

¹² Essa passagem ilustrando a presença do acaso e do acidente como elemento central à cena é referenciado por Georges Sadoul na sua *História do Cinema Mundial* (SADOUL, 1963) e central no artigo de Dai Vaughan *Let There Be Lumière* (ELSAESSER, 1992).

particular ao cinema em trazer o real, e a possibilidade do acaso, para dentro da cena. De forma simplificadora, alguns estudiosos chegaram a apontar a partir daí, do registro direto de cenas cotidianas dos irmãos Lumière e das histórias encenadas para a câmera de George Méliès, a fundação dos procedimentos relativos aos dois gêneros inaugurais do cinema: o documentário e a ficção.

O que me interessa pensar aqui, para além de problematizar a existência ou não de uma fronteira entre a encenação ficcional e a encenação documentária, entre uma verdade na cena do teatro e uma verdade na cena do cinema, é essa particularidade do filme de levar a ação e o ator ao local “real” de sua ação. Como diria Sartre, o teatro “presentificaria” a ação do homem para espectadores humanos e, por meio dessa ação, “presentificaria” o mundo onde vive esse homem e, juntamente, a pessoa que o performa. Ele diz que, “enquanto no filme estamos lidando com atores e ações preservadas, teatro é um evento presente, uma *hot Jam session*, um evento único e diário. (...) O filme é uma paisagem” (Sartre, 1992. p. 199).

Peter Brook faz referência aos dois campos, destacando a espacialidade imaginária do teatro, conduzida pelo gesto do ator, como recurso tão potente quanto à impressão de realidade no cinema e as possibilidades de deslocamento da ação cinematográfica no espaço e no tempo¹³:

Quando a ênfase está nas relações humanas, não ficamos sujeitos à unidade de lugar nem a nenhuma unidade de tempo. O que prende nossa atenção é a interação entre uma pessoa e outra; o contexto social, sempre presente na vida, não é mostrado, mas sim estabelecido pelas outras personagens. “(...) Se tivermos um cenário realista, com uma janela para o ladrão entrar, um cofre para ser arrombado, uma porta para uma dama rica abrir... então o cinema pode fazer isso muito melhor! Em condições que imitam a vida diária, o ritmo terá a flacidez de nossas atividades cotidianas mais elementares, e é aí que intervém o montador do filme, usando sua tesoura para cortar fora todos os pedaços de movimento que não tem interesse. O cineasta leva uma vantagem que o encenador teatral só conseguirá se abandonar o cenário realista e assumir o palco nu. Só então o teatro, ao ser teatral, voltará a viver”. (BROOK, 2000. p. 25)

André Bazin, em artigo intitulado *Teatro e Cinema* (BAZIN, 1985) questiona de forma interessante a noção de “presença”, posta em causa pela aproximação das duas artes, para

¹³ Peter Brook transita entre os dois campos de trabalho, dirigindo os filmes *A Sombra da Força* (1953), peça de John Gay, *Moderato Cantabile* (1960), romance de Marguerite Duras, e *O Senhor das Moscas* (1962), romance de William Styron. Em 1966 monta *Marat-Sade*, de Peter Weiss, cuja filmagem também dirige. *Marabharata*, realizado em 1989, teve origem na sua versão para o palco do épico indiano. O roteiro em parceria com Jean-Claude Carrière levou oito anos para ficar pronto.

também chegar à questão do espaço como elemento diferenciador entre os dois campos de práticas. Essa questão é importante para nós, pois determina a questão do encontro “vivo” no teatro e no *set* cinematográfico e sua preparação para outro encontro futuro com o espectador na sala de cinema, diante agora, não da presença, mas de um “rastro” de presença e, no teatro, diante do encontro vivo diante do palco/espaço imaginário da cena.

Bazin pergunta inicialmente se, como em outras imagens, a imagem no cinema pode ser separada da existência do seu objeto. Lembra que antes da fotografia, as artes plásticas – exemplificada pelo retrato pintado – eram os únicos intermediários possíveis entre a presença concreta e ausência. Porém, com o surgimento da fotografia – e da sua capacidade automática e realista de apreensão da cena – esta questão passaria a ser colocada de outra forma. Seria a fotografia “não a imagem de um objeto ou de um ser, mas exatamente seu rastro” (BAZIN, 1985, p. 163). Com o cinema, agora a “presença”, estudada em torno da imagem e seu objeto, poderia ser moldada no tempo: “O cinema realiza o estranho paradoxo de se moldar no tempo do objeto e de tomar para além disso o registro de sua duração” (BAZIN, 1985, p. 163). Assim, para traçar uma distinção entre cinema e teatro, a noção de “presença” seria dúbia, pois para o autor a imagem possuiria um caráter ontológico e, entre a presença “em carne e osso” de um ator e sua presença no cinema, haveria de ser criado um conceito intermediário possível, ainda inexistente, entre presença e ausência. A tela, segundo Bazin, não seria absolutamente impotente para nos colocar na presença do ator, pois ela o faz como um espelho, “aceitando-se que substitua a presença do que nele se reflete” (BAZIN, 1985, p. 164), destaca ele. Mas um espelho de reflexo retardado, em que sua superfície retivesse em si mesma a imagem/presença. Bazin conclui questionando assim a noção de “presença” como a essência máxima do teatro diante da tela: “O que perdemos do testemunho direto ‘do teatro’, não o tornamos a ganhar graças à proximidade artificial que o aumento da câmera permite.” (BAZIN, 1985, p. 164).

A visão de Bazin levanta uma questão interessante, pois coloca em cheque uma das características mais comuns na distinção entre esses dois campos. Contrapondo-se à questão da “presença”, Bazin vai eleger, como bem ilustrado na experiência de Méliès, o cenário, a espontaneidade das “folhas que se movem lá atrás” ou o espaço dramático real de concretização da cena como elemento mais importante dessa distinção entre os campos. Sartre também destaca o cenário quando sugeriu que o cinema é paisagem e acrescenta que essa paisagem é um estado de mente que cria seus próprios intérpretes. Bazin, ao concluir, faz referência a Sartre, dizendo

que, no teatro, o drama parte do ator e, no cinema, do cenário ao homem.

Assim, ao invés da “presença”, Bazin introduz a questão do cenário como determinante na conceituação das especificidades do cinema e do teatro, ao mesmo tempo que minimiza a “presença em carne e osso” do ator no teatro diante da “presença intermediada” do ator na imagem do cinema, valorizada pelos recursos próprios de sua linguagem: “O ator de cinema está próximo: close-ups, nudez dos rostos” (SARTRE, 1992, p. 200), disse Sartre.

Voltando a Bazin, ele aprofunda a questão:

“O teatro constrói-se sobre a consciência recíproca da presença do espectador e do ator, mas para fins de representação. Age em nós por participação lúdica numa ação através do palco e como que sob a proteção de sua censura. No cinema, pelo contrário, contemplamos solitários, escondidos num quarto escuro, através de persianas entreabertas, um espetáculo que nos ignora e que participa do universo. Nada vem opor-se à nossa identificação imaginária com o mundo que se agita na nossa frente, que passa a ser o ‘mundo’. Já não é no fenômeno do ator como pessoa fisicamente presente que interessa concentrar a análise, mas no conjunto de condições do ‘desempenho teatral’ que arranca ao espectador a sua participação ativa. Veremos então que se trata muito menos do ator e da sua ‘presença’ do que do homem e do cenário”. (BAZIN, 1985, p. 168)

O local da cena do teatro afirma-se como imaginação, virtualidade, enquanto o cenário no cinema seria a realidade, permitida pelos recursos oferecidos pela câmera e seu registro. O teatro não poderia existir para Bazin sem sua arquitetura. Seria ela o espaço onde o espectador faz o pacto com a existência do mundo:

“Jogo ou celebração, o teatro não pode, por essência, confundir-se com a natureza “o real” sob pena de se dissolver e de deixar de o ser. Baseado na consciência recíproca dos participantes em presença (o pacto), tem necessidade de se opor ao resto do mundo como representação à realidade, a cumplicidade à indiferença, a liturgia à vulgaridade do útil”. (BAZIN, 1985, p. 170)

Exemplo interessante lembrado pelo autor está no fato, inerente ao teatro, do público estar consciente de que quando o ator sai do *tableau* ou quadro da cena “...vou embora para casa”, ele na verdade, vai para o camarim, logo ali atrás. Todo o aparato técnico do teatro está exposto. No cinema, quando o ator sai do quadro, ele continua por ali, ausente, mas ainda como parte da cena, pois o princípio do cinema é “negar qualquer fronteira à ação”.

Bazin prossegue:

“A tela não é uma moldura como a do quadro “pintura”, mas um “esconderijo” que só deixa ver uma parte do acontecimento. Quando um personagem sai do campo da câmera, admitimos que escapa ao campo visual, mas ele continua a existir idêntico a si próprio num outro ponto de cenário que nos é escondido. A tela não tem bastidores e não poderia tê-los sem destruir sua ilusão específica que é fazer de um revólver ou de um rosto o próprio centro do universo”. (BAZIN, 1985, p. 172)

A partir da colocação do cenário no centro das discussões em torno dos elementos que separam teatro e cinema, podemos pensar sua interlocução com o espectador. No cenário estabelecido, do teatro e do cinema, as personagens são encarnadas em pessoas, em atores, mas no cinema essa relação se estabelece através de fragmentos, detalhes, rostos, planos-gerais, ou da ausência do ator em favor de uma dramatização ou antropomorfização da paisagem, o que permite um envolvimento e identificação diferenciado, maior para alguns e menor para outros, com esses personagens. No teatro, diante do ator “em carne e osso”, temos um maior distanciamento em relação à cena. Aquela “impressão de realidade” inerente ao cinema se contrapõe ao “pacto” do teatro, comumente exemplificado pelo fato de que, no teatro, facilmente aceitamos o fato de uma menina ainda adolescente poder ser encarnada por um ator homem, de idade madura, enquanto no cinema dificilmente isso ocorre, pois espera-se que o ator de cinema se assemelhe fisicamente em muito ao personagem proposto pela história.¹⁴

Além desses “pactos”, Paulo Emílio Salles Gomes, nessa relação da cena com seu público, lembra um elemento que nos faz encontrar no teatro uma parcela da realidade:

“(…) reina no filme – conjunto de imagens, vozes e ruídos fixados de uma vez por todas – a aflitiva tranquilidade das coisas definitivamente organizadas. No teatro não é assim. Cada frequentador assíduo da cena conhece a experiência de ver uma atriz ou ator escapar por um acidente à disciplina da personagem que encarnam, através de um desmaio, um tropeço ou um esquecimento. Essas ocorrências raras nos fazem penetrar no sentido da tensão particular que reina entre o público e os intérpretes do espetáculo teatral. É que dentro das convenções impostas e aceitas palpitam as virtualidades de um inesperado verdadeiro, que a realidade possui e o

¹⁴ Como coloca Jean-Jacques Roubine no estudo sobre a arte do ator: “‘no cinema’ não basta imitar, sugerir, é preciso ser” (ROUBINE, 2002. p. 54) Diferentemente do teatro em seu contrato com o trabalho de construção do personagem, que aceita uma separação entre as características internas do personagem das características externas do ator, no cinema, salvo em gêneros específicos, dificilmente aceitamos alguma discrepância nesse sentido. Lembro agora como exemplo, de Marco Nanini vivendo o papel da adolescente Ema na peça *Pterodátalos*, de Nick Silver, dirigida por Felipe Hirsch. Apresentado no Rio de Janeiro, em 2010.

cinema ignora” (CANDIDO, 2002, p. 113).

Claro que essa consideração fala somente do momento do encontro com o espectador, da encenação teatral que se re-presentifica a cada novo encontro vivo com o público, e do filme, imutável, em seu suporte final na tela. Mas essa consideração também nos lembra à cena do cinema no instante do *set* como resultado do embate entre o acaso e o estudado, novamente da impressão de realidade como sua característica fundadora, a possibilidade do erro, do imprevisto e do inesperado da cena viva do filme no momento do *set*.

Dessa forma, podemos concluir que, tentar recriar, na perspectiva do campo de trabalho do cinema, a “ação mínima” teatral, onde qualquer pessoa munida de uma pequena câmera pode criar um filme, onde “posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um *set* nu. E se um homem atravessa esse espaço, alguém filma com sua câmera e disponibiliza essa cena para alguém, isso seria o suficiente para que criássemos um filme”, como já dito, se torna um postulado incompleto. Melhor seria considerar: Se tomamos um espaço vazio qualquer – a paisagem dramatizada ou antropomorfizada, ou “natureza” para Bazin –, alguém filma esse espaço com sua câmera e disponibiliza essa cena para alguém, isso é o suficiente para que tenhamos criado um filme. Um ator, um espaço e duas presenças a serem sempre problematizadas no caso da encenação no teatro e no cinema.

Referências Bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques. *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Texto&Grafia, 2006.
- BAZIN, André. *O Que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- BROOK, Peter. *O Teatro e Seu Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2008.
- CANDIDO, Antonio (e outros). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ELSAESSER, Thomas and Adam Barker. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, 1992.
- GAUDREAULT, André. *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- PIRANDELLO, Luigi. *Shoot!* Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Martins, 1963.
- SARTRE, Jean-Paul. *Un Théâtre de Situations*. Paris: French & European Publications Inc, 1992.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Este texto foi recebido para avaliação em 8 de abril de 2013

Data de publicação 30 de maio de 2013

Rafael Conde: professor pesquisador da Universidade Federal de Minas Gerais, lotado no Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes. Doutorando em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, com bolsa sanduíche (CNPQ) no Departamento de *Performance Studies* da *New York University*, com orientação da Profa. Dra. Beatriz Resende. Como cineasta realizou os filmes *Uakti*, *Musika*, *A Hora Vagabunda*, *Samba-Canção*, *Fronteira*, entre outros, todos premiados e exibidos no Brasil e exterior.